

ФОРМИ І МЕТОДИ РОБОТИ НАД АКОМПАНЕМЕНТАМИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ

Марина НАЗАРЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядаються форми і методи концертмейстерської роботи над вокально-хоровими та інструментальними творами, визначаються їх специфічні особливості. Проводиться аналіз деяких вокальних та інструментальних творів, які застосовують у концертмейстерській підготовці студентів музично-педагогічної спеціальності.

В статье рассматриваются формы и методы концертмейстерской работы над вокально-хоровыми и инструментальными произведениями, определяются их специфические особенности. Проводится анализ некоторых вокальных и инструментальных произведений, которые используют в концертмейстерской подготовке студентов музыкально-педагогической специальности.

Ключові слова: інструментально-виконавська діяльність, концертмейстерська підготовка, ансамбль, камерна музика.

Інструментально-виконавська діяльність учителя музики є складним процесом, ефективність якого залежить від рівня професійної підготовки музичного педагога.

Нові підходи до інструментального навчання студентів уможливають удосконалити процес фахової підготовки майбутніх учителів музики в педагогічному університеті. Тому основним завданням викладачів музичних відділень мистецьких факультетів є формування й розвиток у студентів таких умінь, які необхідні вчителю для навчальної, музично-просвітницької й виховної роботи з школярами, а також для роботи з музичними колективами, які функціонують при шкільних центрах дитячо-юнацької творчості.

Специфіка такої всебічної підготовки учителів музики у педагогічному університеті (на відміну від підготовки студентів у консерваторіях і музичних коледжах) вимагає правильної організації навчального процесу на мистецькому факультеті – оптимального

співвідношення суспільних, психолого-педагогічних і спеціальних музичних дисциплін, раціонального планування змісту, організаційних форм і методів навчання студентів музичних відділень.

Аналіз наукових джерел засвідчив, що в музично-педагогічній і мистецтвознавчій літературі розроблені окремі положення щодо змісту концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музики. Розвиваючи ідеї корифеїв ансамблевого виконавства (К. Виноградова, А. Готліба, М. Смирнова, Р. Давидяна), сучасні педагоги й музикознавці досліджують специфіку фахової діяльності концертмейстера в системі «співак-концертмейстер» (М. Економова, О. Кубанцева) і в галузі камерно-ансамблевого музикування (Л. Повзун, І. Польська, Т. Молчанова), окреслюють шляхи розвитку розподіленої уваги майбутніх учителів музики (В. Пустовіт), здійснюють системний аналіз спільної музично-виконавської діяльності (М. Моїсєєва), обґрунтовують педагогічні умови концертмейстерської підготовки студентів (Ю. Мірлас, Г. Бошук) і розкривають сутність ансамблевої техніки виконавців-акордеоністів (О. Бичков). Роль у всій системі фахової підготовки, специфіка і структура фортепіанної концертмейстерської діяльності вчителя музики загальноосвітньої школи знайшли відображення у наукових роботах Л. Арчажникової.

Концертмейстерська підготовка студентів мистецького факультету педагогічного університету передбачає впровадження у навчальний процес різноманітних форм і методів роботи над вокально-хоровими та інструментальними творами. Виконання супроводу у творах різних жанрів, стилів і епох має свої специфічні особливості, які повинні знати майбутні вчителі музики. Це й визначило завдання статті. З цією метою проведемо аналіз деяких вокальних та інструментальних творів, які застосовують у концертмейстерській підготовці студентів музично-педагогічної спеціальності.

Проаналізуємо методи роботи над фортепіанною партією у романсах композиторів XIX століття. Яскравим прикладом для цього слугують романси М. Глинки, які посідають значне місце в репертуарі вокалістів. Характерною рисою фортепіанної партії цих романсів є «скромність» форми. Це дозволяє зосередити увагу студента на відображенні в акомпанементі душевних хвилювань, глибоких психологічних думок, пов'язаних з композиторським задумом.

Пристапуючи до роботи над пушкінськими романсами Глинки, слід відзначити близькість

художніх естетичних поглядів двох геніїв. Пушкін, як і Глінка, вважав російську народну пісню одним з головних важелів творчості. Як Пушкін, так і Глінка встановлюють примат змісту, єдність думок і почуттів в творчості.

Глінка написав десять романсів на слова Пушкіна: «Не пой, красавица, при мне», «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье», «Признание», «Заздравный кубок», «Мери», «Адель».

Розглянемо більш докладно роботу над акомпанементом деяких найбільш відомих романсів М. Глинки на слова О. Пушкіна.

«Я здесь, Инезилья». Аналізуючи музику романсу, ми бачимо, що композитор обирає тричастинну форму. Цікаво, що Глінка стисло викладає тему (14 тактів), створюючи стрімкість, прискореність пульсу слова. Разом з тим, повтор слів («я здесь под окном») в кінці другого періоду надає їй більшої значущості, впевненості, наполегливості.

Це підкреслюють і ритмічні форми – синкопи й акценти на словах «шпагой», «я здесь» і чітке «рублене» фортепіанне завершення. Але при цьому Глінка не виходить за межі жанру серенади, що підтверджується «гітарною» фактурою акомпанементу і типом мелодії в крайніх розділах. Однак серенада ця дуже своєрідна. Вона стрімка і динамічна. Контрастна середина також містить елементи розвитку і будується за принципом поступового емоційного росту.

Працюючи над романсом, студент повинен мати на увазі чіткий розподіл його на крайні розділи і контрастну середину. В крайніх розділах, які носять серенадо-танцювальний характер, повинна бути досягнута пружність ритму; баси, створюючи органний пункт, слід робити не дуже в'язкими, але повнокровними, «круглими». Педаль краще брати дуже коротку. Слід добитися, щоб акорди були зіграні повно, пружно, передаючи активну енергію, яка найбільш яскраво виявляється в фортепіанному завершенні.

У середній частині звучність може бути тихішою, соковитість звука – меншою, педалізація – пом'якшеною. При цьому партію лівої руки слід грати більш глибоким, красивим оксамитовим звуком, а акорди у правій руці – дуже коротко і легко.

Фраза «уж нет ли соперника здесь» виконується тими ж штрихами, що і в середній частині. Але повтор її, який співпадає з музичною кульмінацією, потребує в'язкої, насиченої звучності і педалі з деяким запізненням.

Загалом, від піаніста-аккомпаніатора, як і від співака, вимагається швидкість образних переключень, пружність ритму, деяка легкість,

а іноді насиченість звуку, щоб відтворити характер романсу.

«В крові горит огонь желанья». Цей романс М. Глинки має свою історію. Його музика була створена раніше, ніж поетичний текст. Глінка хотів втілити в музиці романсу бурхливий сплеск почуттів. В основному це досягається гармонічними методами: співвідношення ввідного зменшеного септакорду і тонічного басу (органний пункт), використання подвійної домінанти, хроматичне «сповзання» басу і ще більш підкреслений хроматизм у фортепіанному завершенню.

Працюючи над романсом у концертмейстерському класі, слід добиватися від студента чіткого, пружного ритму з дотриманням єдиного темпу в обох куплетах, збереження яскравої гармонічної мови. При цьому контрастна динаміка обох куплетів повинна бути відображена за допомогою різного характеру фортепіанного туше. Слід підкреслити гармонічні модуляції та поліфонічний візерунок фортепіанного завершення. Усі ці засоби музичної виразності необхідно втілити в межах двосторінкової мініатюри, у чому й полягає основна виконавська складність.

У галузі камерно-вокальної творчості М. Мусоргський був великим новатором. Вокальна мова його пісень і романсів незвична, своєрідна, разом з тим виразна, близька до живої мови.

М. Мусоргський був прекрасним піаністом. Фортепіанні партії його пісень і романсів яскраві, образні, характеристичні. Більшість пісень і романсів композитора є скоріше яскравими і глибокими сценами, аніж безпосередніми художніми роздумами. Публіцистичною спрямованістю відзначаються такі його камерні вокальні твори, як «Калистрат», «Гопак», «Сиротка», «По грибы», «Колыбельная Ерёмушки», «Раёк». До соціальних творів відноситься і геніальний цикл «Песни и пляски смерти».

Ознайомившись з романсом «Сиротка» на слова самого Мусоргського, відчуваєш усю силу трагізму образу. Фортепіанний виклад лаконічний, скупий. Вступ – акцентований, підкреслений акорд; потім, після цезури, звучить молитва дитини, спочатку чуттєва, потім – поступово згасаюча.

Наступна фраза (такти 6-12) має нюанс *piano*, динамічне визначення – *crescendo-diminuendo* для вираження благання, і в кінці фрази в обох партіях – *pianissimo*. Починаючи з 21 по 29 такти регістр вокальної партії підвищується, а супроводу – знижується і викладено паралельними подвійними терціями.

Вокальна партія має багато акцентів та інших нюансів. Кульмінація на словах

«сжался» повинна бути підтримана арпеджато зі швидким переходом на *pianissimo* в заключному жалісно-мажорному тризвуччі.

Романс «Сиротка» – взірць особистісного ставлення Мусоргського до вокалу. Партія соліста – це вокальна декламація, говір і стогін, елементи плачу, іноді крики, подекуди шепіт. Виконуючи фортепіанну партію, піаніст повинен разом зі співаком уявляти увесь драматизм цієї сцени. А інакше, як би точно не виконував концертмейстер усі нюанси, він не допоможе вокалістові у створенні глибокого трагічного образу.

У кожному ансамблевому узгодженні фортепіано з хором чи вокалістом змінюється тембральне співвідношення. Концертмейстер має вирішувати завдання пошуку засобів гармонізації конкретного ансамблю – віднайдіння відповідних штрихів і тембрів, пластики рухового апарату. [6]

Формування в студентів концертмейстерських умінь не може обійтись без глибокого вивчення й камерно-інструментальної літератури. У цьому процесі важливого значення набуває поступове ускладнення навчальних завдань з камерного ансамблю, у процесі якого формуються й розвиваються навички акомпанування з дотриманням принципів ансамблевої гри. Індивідуальний план кожного студента містить камерно-інструментальні твори Й. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського, Б. Лятошинського, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, М. Парцхаладзе та інших композиторів, у процесі вивчення яких формуються основні навички ансамблевої гри.

У класі камерного ансамблю застосовуються дві форми роботи над музичними творами:

1) доскональне вивчення камерного твору з максимальним рівнем готовності до концертного виконання;

2) ескізна форма роботи над твором.

Свої специфічні особливості мають камерно-інструментальні твори, написані для різних інструментів (струнно-смічкових, духових та ін.).

Яскравим зразком камерної музики є Тріо для фортепіано, кларнета і скрипки А. Хачатуряна. У роботі над цим твором студент-концертмейстер повинен приділити основну увагу поєднанню струнно-смічкового та духового виконавства, які мають свої суттєві відмінності. Так, працюючи над партією кларнета, необхідно звертати увагу на розподіл виконавцем дихання, що багато в чому визначає принципи фразування у даній партії. А в партії скрипки особливості фразування залежать від правильного розподілу смичка. Важливим у досягненні ансамблю є робота над

тембром, тому студент, який виконує партію фортепіано, повинен не лише слідувати за ритмічним ансамблем, а й дотримуватись загальних принципів звуковидобування і звуковедення.

Успішність роботи з навчальним камерним ансамблем залежить також і від психологічної сумісності студентів. Ансамблі, які не витримують цих вимог, не мають майбутнього. Це означає, що під час формування студентських камерних ансамблів викладач повинен враховувати не лише рівень музично-виконавської підготовки учасників, а й міжособистісні стосунки і взаєморозуміння між виконавцями.

Робота над камерними творами не може обійтись без виховання уважного професійного ставлення до авторських вказівок. Більш того, в камерному творі всі вказівки щодо штрихів, фразування, динаміки, характеру, як правило, повторюються в партіях усіх інструментів ансамблю.

Взаємне сприйняття, повне взаємне розуміння музики – закон для виконання камерного твору. Безперервна увага, чітке виконання кожним учасником ансамблю своєї теми і підголосків здійснюються не формально, а з усією глибиною і самовіддачею, чим забезпечується дотримання авторського тексту, втіленню задуму композитора.

Одним із недоліків ансамблевої діяльності студентів є те, що вони продовжують грати solo, не дотримуючись правил ансамблевого музикування. Особливо це стосується роботи із струнно-смичковими і дерев'яними духовими інструментами. Важливим чинником узгодженого ансамблевого виконання є педалізація, якою концертмейстер повинен володіти досконало. Супровід не повинен затушовувати звучання соліста (ансамблю), порушувати специфічне звучання ансамблевих інструментів.

У формуванні ансамблевої техніки необхідним є правильне застосування штрихів як важливого засобу виразності виконання. Не менш важливим завданням гри в ансамблі є вміння виконавців одночасно виконувати нюанси, вказані у тексті, добиватися потрібної градації звука, як в сумісних нюансах так і в тих нюансах, які зазначені в кожній партії окремо.

Важливим моментом виконання камерної музики є її природне дихання, жива природна

пульсація, яка пронизує весь твір від початку до кінця. Всі темпові зміни, коливання виконуються при повному взаєморозумінні, забезпечуючи безперервний рух музичного твору. В ансамблевому виконавстві слід раціонально поєднувати виразність, емоційність і художню наповненість з дотриманням художнього смаку, академічності, стриманості почуттів. Такий вид фахової діяльності привчає студентів до постійного самоконтролю й самоаналізу, формує вміння критично ставитись до всіх компонентів виконавського процесу.

Отже, гра в ансамблі вчить студентів підпорядковувати свою гру спільним завданням, вмінню добре слухати себе і партнерів, привчає до самоконтролю, що позитивно відбивається на загальному художньому розвитку музиканта

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: книга для учителя / Л. Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
2. Воротной М. В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в вузе / М. В. Воротной // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: [сб. науч. трудов / науч. ред. Н. К. Терентьева]. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. – Вып. 2. – С. 66–70.
3. Готлиб А. Б. Основы ансамблевой техники / А. Б. Готлиб. – М.: Музыка, 1971. – 95 с.
4. Економова Е. К. Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Е. К. Економова. – Одеса, 2002. – 20 с.
5. Концертмейстерський клас і ансамбль: Програма для музично-педагогічних факультетів та факультетів підготовки вчителів початкових класів і музики педагогічних інститутів / [укл. А. Болгарський, М. Моїсеева]. – К.: УДПУ, 1997. – 23 с.
6. Петренко М. Б. Ансамблева техніка концертмейстера. / М. Б. Петренко // Теоретичні питання культури, освіти, виховання: [сб. наук. праць / укл. О. В. Михайличенко]. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2007. – Вип. 32. – С. 72-75.
7. Пляченко Т. М. Методика роботи з музично-інструментальними колективами: навч.-метод. посіб. для студентів мистецького факультету педагогічного університету / Т. М. Пляченко. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2009. – 232 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Назаренко Марина Павлівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорових дисциплін і методики музичного виховання Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутнього вчителя музики.